

 世界美术工作室
World Art Academy's Studio

DEPARTMENT OF CHINA PAINTING
CHINESE ACADEMY OF FINE ARTS

中国

中国美术学院中国画系
人物画工作室

王赞 主编

河北美术出版社

世界美术工作室

中国 中国美术学院中国画系

Chinese Academy Of Fine Arts

人物画工作室

王赞 主编



河北美术出版社

总 主 编: 冯 远 潘公凯
执 行 主 编: 刘国辉
编 委: 程宝泓 陈向迅 王 赞
人物卷主编: 王 赞

(冀)新登字 002 号

策 划: 曹宝泉 郭 涌
责 任 编 辑: 郭 涌 张 静
装 帧 设 计: 赵 建 张 静 泉 声

图书在版编目 (C I P) 数据

中国美术学院中国画系人物画工作室 / 王赞编. - 石
家庄: 河北美术出版社, 2002.5
(世界美术工作室)
ISBN 7-5310-1720-2

I . 中 II . 王 ... III. 中国画: 人 物画 - 作品集
- 中国 - 现代 IV .J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 086962 号

世界美术工作室

中国 中国美术学院中国画系 人物画工作室

出版发行: 河北美术出版社

地 址: 石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码: 050071

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16

印 张: 12.5

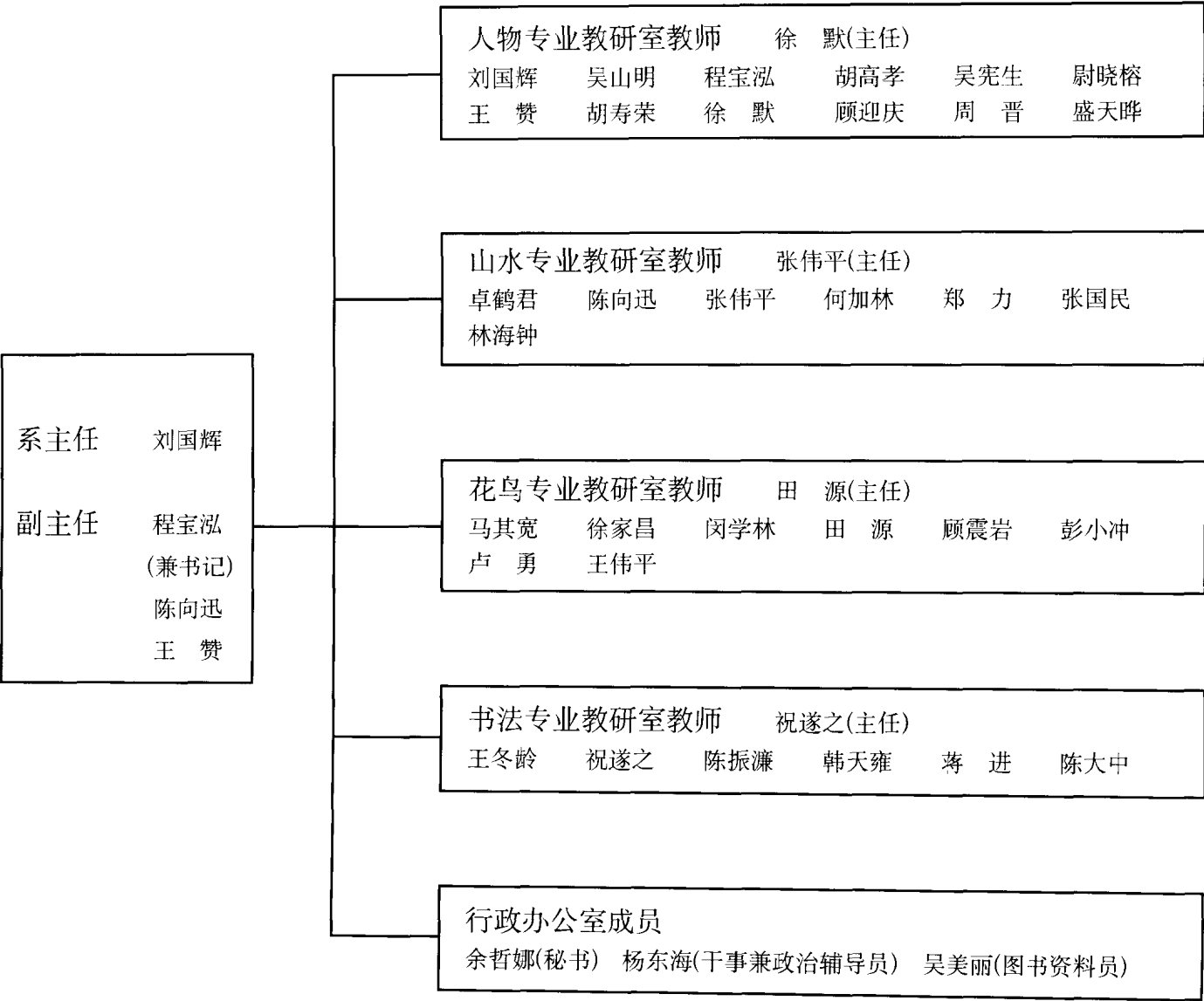
印 数: 1 ~ 3000

版 次: 2002 年 5 月第 1 版

印 次: 2002 年 5 月第 1 次印刷

定价: 138 元

中国画系现任教师一览表



中国美术学院中国画系人物画工作室

第一部分：历史沿革



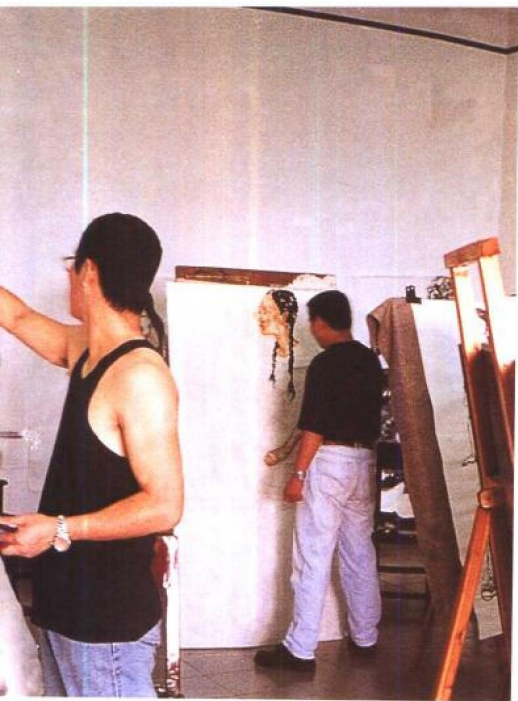
陆俨少、顾生岳、童中焘等教授在毕业答辩会上。



吴山明教授在课堂上和学生们一起写生。

刘国辉教授同程宝泓、尉晓榕、王赞老师在讨论教学。





现代为象、传统为神

——中国画系与中国人物画

黄发榜

一、我院中国人物画的历史沿革

中国发展到近代,有识之士面对贫弱挨打的祖国和民族,忧其命运,心潮澎湃。视华夏大宇之现状,非变法无以图存。

此时的传统中国人物画已衰微。随着国门渐开,一批留学西方的美术学子的回归,西方各门类绘画观念、技艺和手段相继伴之而来,使中国画坛在观念、形式、手段和材料上均受到有史以来的严重冲击。然而,倡导改革之士的热忱、意识和呼声,与他们所具有的学识、对传统的修养和认识深度,决定了这场改革的命运。他们对艺术的目的性、功利性和对西方美术价值取向的认识,直接影响了中国画的改革目标和切入角度(尽管存在倾向上的殊异,或重叠、或交叉,但对中国传统文化要旨的忽视倾向,无不影响其在中国画进入院校教学体制前、后的理论指导、实践方向和实施方法)。

在探索改革中国画的教育模式(体系),在维护中国画特色与创新的历史演绎中,勾画出了我院中国画系70年的历史轨迹,总体上也体现了我国中国画发展的历史趋势。

中国画变革之所以不可避免,是因为时代在发展,国门逐步开放,观念日渐变迁,民众审美需求在嬗变,以及先行者、先觉者们对社会、对民众的关注和倡导。但对中国绘画本质、特色和其所具有的价值认识,对中国画教学规律的探索(不断地矫正与调整、深化与完善)与民族所经历的磨难几乎同步。

中国画之所以不可西化,不可能西化,只因为它是中国哲学体系的外化。同时传统是个发展的概念,任何静止、片面的观念,都难以置面对历史。文化艺术的变化、发展有其自身的固有规律和历史轨迹。

我院中国画系教学体制的演变状态,不仅是历史的佐证,而且是未来中国人物画发展的事实参照。

1928年中国美术学院前身——国立艺术院是中国第一所高等美术学府,林风眠为首任院长,潘天寿任中国画系主任和教授。1929年春,林风眠主持合并中国画、西画两系为绘画系,1938年林风眠辞职,擅长中国美术史的滕固任院长,1939年中国画科再次从绘画系中分离出来,潘天寿任主任。学生第一年学习中国画的基础知识和基本技能,兼习山水、花鸟、人物,第二年开始分为山水、花鸟两个专业进行教学。

这是第一个10年由合到分,中国画从绘画系中独立出来。1939年到1949年杭州解放,由老解放区来的江丰任党委书记兼副校长,再度将中国画科和西画科合并为绘画系。中国画系从独立到合并正好又是10年。

1953年为成立彩墨画科准备师资,抽调青年教师李震坚、周昌谷、方增先、宋忠元等进修彩墨画。这一年对新中国的人物画来说,是极为重要的一个年头。

1954年绘画系在高年级分为三科:彩墨画、油画、版画。1955年撤销

ARR 81/06 3

绘画系，将三科改为三系。1957年改彩墨画系为中国画系。

从建国到1957年中国画系正式成立，所经历的曲折，本质是对中国传统绘画的重新认识，并在教学结构上以实体形式进行了肯定。

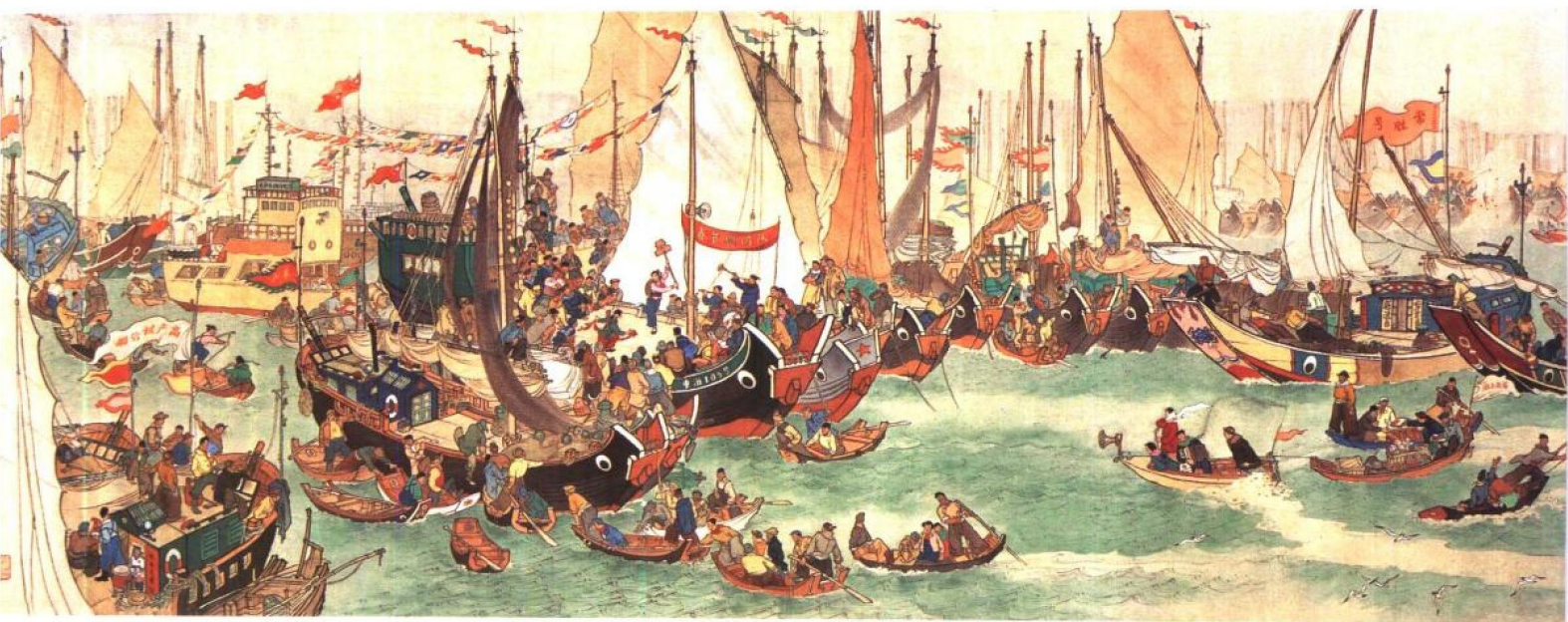
1958年潘天寿、吴弗之等提出中国画系分设人物、山水、花鸟三科的建议。1961年高教有关领导支持中国画系分科学习的建议，并促成了中国画教学全国性的分科局面。1966年到1969年“文革”运动使学院全部停课，1970年恢复教学，中国画系被绘画、版画、雕塑三个专业合一的“教学连”取代。

1977年中国画系恢复，1978年开设人物画研究班，1980年中国画系首次招收外国留学生。1992年刘国辉主持人物画高级研修班，首次实行中国画导师工作室制。1993年孔仲起、吴永良、吴山明、马其宽合招助教班，打破画种界限，共上基础课。1999年及以后的一年，吴山明、程宝泓相继主持了人物画主干班。

2000年，由省教委批准，组成以刘国辉为召集人，以刘国辉、吴山明、卓鹤君组成的博士生导师组，招收第一届对人物、山水进行理论和创作研究的博士生。



在风浪里成长
李震坚
128cm × 177cm
1972 年



春临东海 顾生岳 1964年

二、“融合中西”与“拉开距离”并存 ——中国人物画教学模式的人文环境

前面简述的史实,其表象是中国画专业与西画专业的分分合合,实则反映出对中国画的命题进行文化特征、形式特色的界定和由此延伸的发展方向 and 思辨。问题也始终围绕着中国画艺术的文化特征、形式特征、创作规律和鉴赏规律而展开——涉及中国画艺术的功能性、创作目的;中国画涉及的文化层面与审美特征;旧模式、新样式与师造化的异同关系;传统与借鉴、体与用的关系;为社会服务与表现现实生活;中国画的教与学之间关系的种种问题等等。

时代及其所属时代的社会环境是影响艺术生存状态的主要因素。中国画也概莫能外,然而它发展的契机,则多为德艺双修、权威并济的人物所把握。任我院院长的林风眠和潘天寿先生先后获得了这一历史机遇。他们以自己独有的人品、学养、艺术主张和权利导演着或经营着他们心灵深处的艺术王国,在相当长的时期里影响了中国画发展的命运。

林风眠先生的学术思想重点是“调合中西艺术”,其立论核心是“绘画的本质是绘画,无所谓派别,也无所谓‘中西’”。他认为“其实西方艺术之所短,正是东方艺术之所长;东方艺术之所短,正是西方艺术之所长。短长相补,世界新艺术之产生,正在目前,惟视吾人努力之方针耳。”他认为要复活中国画,培育“世界新艺术”,必须冲破中国画一切固有束缚,把学生从桎梏艺术的临摹和抄袭中解放出来。采取有力措施,加强素描课,以取西洋画之长。

他在教学的具体实施上,主要是:单纯化的绘画描写,应以自然现象为基础;对于绘画的原料、技巧、方法有改进的必要;绘画的基本训练,应采取自然界的对象,绳以科学的方法。

林风眠先生就他的艺术主张,在理论准备和阐述方面较之他人最为充分,且借助其影响为之大声疾呼。同时,他倾注了毕生精力大胆地进行了非凡的、天才的艺术实践,探索广及观念、语言、技法、材料等诸多方面,其融合中西绘画的实践和成就,成为启迪后学的思想火花。然而,究其理论的立足点 and 实践操作手段,具体到课程设置和艺术特色,虚无主义的倾向也显而易见,自然也无法避免其教学体系的局限和缺陷。仅着意于探



人民音乐家冼星海
宋忠元
90cm × 100cm
1978 年

求形式的改变,舍弃中国画文化内核和存身立命的形式要素——笔墨极则,只能算是一种变异,绝非中国画本身素质的提升。

这一点在潘天寿的艺术主张和艺术实践里得到了匡正。1938年林风眠辞去院长之职,1939年教育部采纳了潘天寿恢复中国画系的建议,并在立足点上,逐渐着手革除“中西合并”对中国画教育和影响中国画发展的弊端。

他在1926年出版、1936年重版而被收入《大学丛书》的专著附录中提出:“原来东方绘画之基础,在哲学;西方绘画之基础,在科学;根本处相反之向,而各有其极则”“若徒眩中西折中以为新奇;或西方之倾向东方,东方之倾向西方,以为荣幸;均足以损害两方之特点与艺术之本意。”我不以为这是“革新”派和“传统”派的门户之抗争,两者都是在寻求使中国画适应社会,并在生存中得以发展的有效道路,而后者更着眼于探索一套能开拓中国画文化传统,适应中国画特点的教学基本秩序。

我以为潘天寿立论的核心,一是两种绘画的不同基础:中国画的基础是哲学,西画的基础是科学;二是两种绘画的特征,“根本处相反之方向,而各有其极则”。因此,主张两者应“拉开距离”。他认为“世界的绘画分东西两大统系,中国传统绘画是东方绘画统系的代表,各有自己的最高成

就。就如两大高峰,对峙于欧亚两大陆之间,使全世界仰之弥高”。他的立足点,不仅是在发展民族的绘画,并以此为手段“培养民族独立、民族自尊的高尚观念”。他真诚告诫后学:“不做洋奴隶,不做笨子孙”。这种敏锐的洞察力和对真理的执著追求,都体现着他做人、从业、情感等方面的理性思索。

潘天寿的指导思想,无疑立足于中国画的立场,强调了传统文化的因素和对外来文化的制约。他的指导思想都在课程设置上体现了出来。所以这在新一轮的融合中,给“浙派人物画”萌生了机遇,促成了中国人物画传统的新发展。历史给予了潘天寿机遇,建立中国画教学体系的荣誉选择了潘天寿。

逢时不祥的林风眠体系失去了生存的空间,遭遇了孤芳独处、孤苦无援的生命历程,他只能凭借他郁结怨愤与心灵的渴望,完善一个孤独跋涉者的高洁形象和耿直情操,但绝无力继续提升他梦魂萦绕的艺术主张。然而,尽管忍辱含垢,作为一种文化现象,他的影响并非就此消失。在开放后的中国画画坛,其活力日显强劲。

前后两位院长的艺术主张和实践,直接影响到浙派人物画,尤其是水墨人物的表象形式层面,更深及中国画的整体素质。

三、“新中国人物画”凸现的契机

中国美术学院中国画系在1949年新中国诞生后又一次与西画合并为绘画系。中国画发展进入了一个崭新的历史时期,旧有的文艺思想和秩序,经历了触及灵魂和肉体的大破大立,方式过于简单。整个办学方针立足当前政治,学习前苏联经验,抵制西方意识形态的艺术。中国画教学的曲折坎坷的演绎,呈现出新的中西融合态势。然而,从总体看1949年至1957年学院领导,对中国画教学仍然有民族虚无主义的倾向,此倾向受到了毛主席的批评。

新中国诞生前期中西绘画融合的特征,尽管在年段上与之有惊人的相似之处,但多以绘画语言和形式的探索为主要,唯美主义倾向十分明显。新形势下的“融合”,却是以政治、意识形态为主导,在艺术上也提倡新的样式,不同的是贯彻反映现实生活的连环画、年画和宣传画等创作形式,多以老百姓容易接受的单线平涂为表现手段。

对传统写意山水、花鸟技艺的借鉴、融入以及充当监护人的老一辈画家审美取向和修养的制约,对新中国人物画——“浙派人物画”具有潜在的催化和扶持作用,作品表现出的文化底蕴和新颖的外延形式,笔墨技艺的突破与感人的艺术魅力,造就了中国人物画的新样式,成为一种新文化的象征,日渐形成当代中国人物画史上的关注热点。有位教授断言:“如果此时没有潘天寿出任院长,也就不会有‘浙派人物画’”。

四、浙派中国人物画的教学体系

中国现代样式的人物画,从总体看始于中国美术学院。水墨人物画以李震坚、周昌谷、方增先为代表。被指定从事工笔人物画的宋忠元和1959年来系的顾生岳,为中国工笔人物画作出了国内同行所瞩目的贡献。经过他们共同的探索,具有特色的“浙派人物画”教学渐成体系。“浙派人物画”教学体系汇集了如下因素:

社会要求、文化环境氛围与执行领导文艺职能人的艺术观念的一致性。贯彻延安文艺创作的经验;提倡画家与国家、民众休戚与共的精神情

感,批判脱离群众,玩弄笔墨,不为民众所理解的精神取向和形式追求;以革命和现实生活的内容为题材取向;主张描绘工农兵形象;以写生为主;绘画是以工笔勾填为主要形式手段。初期画种仅是年画、连环画、宣传画。

学习前苏联的教育模式。以素描为主要造型基础手段,并在实践中逐步改造,以适应中国民众审美之需要。特定的地理环境与人文环境的孕育——丰厚传统文化的熏陶、制约,形成了研习水墨画技艺的特殊环境——提倡传统文化的浓厚素养和诗、书、画、印四全的艺术主张和律条。

强调中国画技法教学的特点——分科教学;正确处理临摹与写生的关系;强调笔线在中国画形式表现中的基础作用;强调完善中国画渐次而生的各种理法所具有的固有形式特征。

学院集结了一批代表中国最高水准的国画家、教育家,他们引导着青年教师中国画艺术的审美观念和理想,选拔、指定培养了一批悟性高、基础功力扎实、为艺术理想勤奋探索、锲而不舍的青年教师。

老一辈教育家出于对一个中国画家成才的长远考虑,引导学生正确治学。在学习时间上潘天寿先生主张读书、写字、画画各为3分,1分为其他(即社会活动)的治学比例。逐渐使教学成为一种明心见性的理性思索。

教学体系在实践领域中所展示的状态,不仅极具渗透性,而且传达出它们凝聚着民族文化和思想的一些新意。教师们的作品和艺术实践,无疑为中国现当代绘画史增添了绚丽多姿的一笔。

五、师资:承前启后的世纪梯队

1. 开拓者的丰碑

1953年学院成立的彩墨画研究培训班,是为成立彩墨画专业准备师资而设的,意欲把彩墨画从绘画系中独立出来,于是从众多有为青年学子中筛选出李震坚、周昌谷、方增先、宋忠元等精英。

从此,在现代人物画的创作实践之中,他们开始把中国山水画、花鸟画和油画、壁画的技法进行融入的试探。知遇和嘱托,使他们撑起了彩墨人物画专业,不久便成为中国画系人物专业的骨干。1959年顾生岳先生从学院素描教研室调入中国画系,加强了人物画专业的基础力量。

这个在20世纪50年代组建的艺术群体,在新学院体制下,受着统一的思想观念和审美模式的制约,通过他们个人的才智和努力,使传统艺术在向现代的转换中,赋予传统以现代生命,使艺术成为现实社会的生命载体。在观念、审美、造型和技艺上呈现出一种新的图式,标志着新中国人物画迈出了具有历史意义的开拓性一步。尤其是水墨人物画影响遍及大江南北,直至今日。工笔人物画也为世人瞩目,成为该领域的强者。他们的创造性劳动为后辈留下了丰厚的、有形和无形的资产。这一体系的特点是:社会生活物象和水墨造型的结合;经过改造的素描(称为专业素描)与传统笔墨造型的结合;教学与社会生活的结合。他们作品展现的观念、审美和技艺特征,逐渐凝聚成较为稳定的模式和理法,确定了中国画系人物专业教学的蓝本。

随着历史的远去,他们中有的已故去,而健在的也从未忘记青年时的激情和幻想。他们的辉煌与遗憾,似乎已完整地保存在后学们多姿绚丽的艺术之中,为他们继续着一个远去时代留下的残梦:激情、理想、悲凉与依恋。他们的实践,给青年以启示,并寄予期望。每当我们提起那些熟悉的名



说红书
方增先
97cm × 180cm
1964 年

字，就会想起师辈的身影，挖掘隐含在苦难背后的思绪，重温我们的敬仰与怜悯。无疑，这个群体为新中国的人物画奠定了基础。

年仅25岁的周昌谷创作了《两个羊羔》，并在1955年《华沙世界青年联欢节》上获得金奖，成为“浙派人物画”的奠基人。方增先先生创作的《说红书》，以生活实感为依据，寻找笔墨表现的新语言，完成了从传统到现实令人耳目一新的跨越，被视为“浙派人物画”成熟的标志。李震坚先生作画主张挥写，反对描摹做作。讲究运笔，展示了“浙派人物画”的作画特征和风格。宋忠元先生在中国工笔人物画领域中独树一帜，从辉煌的传统中走向现代。顾生岳先生一贯专注对人物形象精神的刻画，为当今中国工笔人物画坛所少见，影响也不言而喻。王庆明先生虽系女性，用笔却呈一派豪气，她大胆地把传统西画的表现模式引进水墨，用于头、手的表现。正是这中与西、粗与细的矛盾统一，构成了王氏作画的标记。张品操先生用笔洒脱、水墨纯熟，在这个阵营中他是个受人爱戴的豁达、资深、敬业的师辈。

2. 承前启后者的攀登

“文革”前后的一批人，总体说，人生体味特别厚重，各自都有太多的人生独白或絮语。在久经坎坷的生命历程中，始终没有轻易放过对瞬间美的感受和体味。他们特别珍惜新的时代所赋予的宝贵的时间，能振奋精神地去重温理想的甘醇。

然而，历史的痕迹原本不能磨灭，他们都有各自的包袱，且都有未泯的壮志。而自然生存、发展的天性，又促使他们尽力摆脱日复一日的平庸人生，去创造未来的辉煌。

前辈的业绩，从不同方面限制了他们的行为方式和活动空间，促使他们对传统文化、精英文化、市俗文化的理念和样式，采取多样式、多角度的选择或糅合。当然，也许会对其定位产生某种歧意或倒置。艺术氛围的相对宽松，对大传统、大地域的观念也不轻易排斥，无疑会影响他们的艺术风格，举目环视真是五彩缤纷：

有的从内容和笔调上独辟蹊径以沉重或悲悯关注人生和社会；有的以润泽、隽永、质朴、畅达追求精致典雅，而求和谐的生命本源；有的随心

所欲、信笔由之，却华贵潇洒都是真性情的流露；有的即使面对风花雪月的文人吟唱，以融入人类众多新知，慰藉情感困惑，理励心志；有的虽才情齐俱，却不见超越。当然，也不乏大而无当或矫揉造作、故作高雅、无病呻吟之作。尽管“文”与“质”的平衡，有时会在画家笔下不经意地颠来倒去，但不轻易向语言让步的执著，却是这辈人令人心慰的特征。展目回望，前瞻未来，一出英雄抒怀展志的大戏已近尾声。扪心叩问，这辈人都倾注了各自的心力，在各自选择的领域里做出他们的贡献。这个梯队最为闪光的亮点、最为杰出的贡献，人们多认为是跨世纪的轰轰烈烈的承传。

3. 担沉浮于一身的新一代

拭目以待的一代新人，思绪与灵肉跨越在两个世纪之间。他们与改革开放同步，沐浴着新世纪的恩泽，身系我们事业的希望。他们尽占天时，又得地利、人和，既年轻，又灵敏，基础较厚，技能全面，信息量和素养日渐宽广，是一种新型素质的人才。

他们的成长，处在社会整体观念日渐零碎化的趋势之中，视野所及，无不影响着他们的思维方式和观念，影响着他们的行为方式和生存状态，艺术作品的生存态势和模样，亦受其左右。他们的作品既受着外域思潮观念和手法的广泛影响，又受着时代的裹挟，同时在学院环境中，还受着老一辈生活惯式及学术场的特有规范和秩序的制约。因此，不仅具有地域学术烙印，而且又具有时代演绎的特征。其特征更趋于人的本体，对于人本的追求，亲合多于疏离。绘画本身也成为自我的显著标志，这种归属自我的人本思想，远比前辈强烈、清晰。我想，这是寻觅这代人心灵所系的理性通道，又是把握和破解这代人的学术切口——艺术模式和基本框架。

现代生活方式，已成为新一代体现绘画意味的相关状态，虽没有古代诗人唱合时的文采，却不乏现代摇滚与浩歌的激情。生存的忧虑已稀释在以酒会友的豪饮之中，他们有足够的实力自由驰骋于课堂教学的专业领域，同时又具有探索的痴迷。作画的快感、交流心得的陶醉，以及评价“大师”“天才”的直率与豪气，反映出他们超凡的眼力和造就奇伟事业的雄心壮志。但同时在另一方面，似乎又多了一些商业炒作的忙碌。凡事有成必有毁，有兴必有衰。要建瑰丽事业的非常之观，仍需发挥整体的、综合的优势。

六、教学特色与重视基础教育

教学的总体精神是通过形而下，而悟及形而上，再渗透于形而下，为学生开辟治学大道，以博养精，以精带博，使之对传统精神有一定的认识，对传统技艺的把握有一定的熟练程度。同时对外域思潮能有自己的鉴别与认识，对外域绘画艺术有必要的了解。

教学的目的在于以特定之规，充实学生的修养，并使之掌握一定的艺术表现手段和进行实践的能力。

重视基础教育。这个特定的专业术语，对我系或我院有着广泛的深意。基础教育的特征，并不以实用主义和超前性为目标，但它并不排斥对现代因素的青睐。

1. 重视传统教育

传统教育是教育的一个重要方面，是民族特征得以生存的根本。教学以特定专业的理论为依据，形成有序的教学制度和办法。并按照逻辑顺序组织教材、分单元(科)进行教学，系统传授学生应掌握的基本知识和基础技能。教学过程中的强制性、纪律性和教师的权威作用得到了充分肯定。对于中国画中的经典、范示的维护在教学中也是丝毫不能含糊的。

临摹是学习中国画的必由之路,在某种意义上说也是捷径,是每个有志于中国画的学子所必须经历的启蒙。对临摹课的重视,已成为我系的传统和优势,按学年由低到高都规定了一定的课目及不同标准。在教学上遵循由浅入深,由简到繁的原则。如:白描、淡彩、重彩、兼工带写、意笔线描、小写意、泼墨等。其形式有册页、扇面、立轴、壁画等。这样既学习了传统形式法则与入门技巧,又达到了对造型的体会和训练。

2. 重视写生

如果说“临摹”是我们通过对画面的理性分析,把握其外在结构,达到对前辈艺术生命信息的体悟。“写生”则是以现实中鲜活的物象为中介,对前辈把握美所创用的理法加以实践体验,在加强、渗化或生发的过程中,进一步感受传统绘画的表现力及其传递的方式和魅力,有意识地强化自我对现实物象表达的自觉性和积极性。

写生分素描写生和笔墨写生两个范畴。素描写生侧重于对客观物象造型的把握和对物象(精神)特征的敏感,重形似,更重神似;笔墨写生除了对形与象的理解和把握之外,重点在于对笔、线、墨、色性能的了解、体会与把握,尤其是用笔、用墨中的要求,这是中国画在形式审美中的核心部分,直接关系到作品的成败与品格的高下。

在课程设置上有白描、工笔淡彩、重彩、意笔线描、水墨、水墨构成等。重点都是对笔、线、墨、色等形式法则的研究。这种教学研究是在着眼于观念与思维训练的同时,注意对学生艺术个性的培养与发现,这是我们教学极为关注的方面。这里要特别强调的是,除造型、笔墨、技艺的训练把握之外,写生主要在于解决好形、神、意与主体之间的关系。传统的“万物有神论”除了阐述的常识之外,更应包含语言之神态,一笔一画皆是神化之象。从形神论的发生到逐渐升华转移,体现了中国绘画发展的脉络和规律。

3. 重视综合素养

专业与非专业的思想准备和实践准备,在教学中几乎同时并举或穿插进行,呈现出修养积淀的特征。在综合素养的教学中,对本土文化的加强不言而喻,有目的的对外域学术动态及成果的关注和借鉴,是我系教学中的另一个特色。教学所借鉴的因素是基础教学中最具新意的部分,它潜隐着突破中国画原有模式的契机、条件和动力。因此,提高学生的综合素质,在于专博相应、以专带博、以博养专,特点是似博却专。

我在国画系就读时,潘天寿先生提出了3、3、3、1的治学主张,即3分读书、3分练字、3分画画、1分其他。这对一个意欲有所成就的中国画家来说,绝不应慢怠和疏忽。

修养是个综合性的概念,是自身水平的积淀,中心是养气。俗话说“腹有诗书气自华”。孟子的“养吾浩然之气”,似侧重于修身。曹丕的“文以气为主”已把“气”引入了文字。王允的“形随气而动”指的是生命形态,当然也可转化为绘画的法则。六法中的“气韵生动”说的是绘画水准,而实则是人生境界。

增强修养,旨在补充、辅正、影响、升华个人的禀赋、气度,为形成、完成画家的个人本性、人格精神,使作品的艺术特征更加明确、强烈,而避免无知而从或盲动,这对学生未来的成就将是举足轻重、无可估量的。

七、重创作——开启心智

创作课旨在激发创造性思维,艺术创作求其艺术灵性的启示。



粒粒皆辛苦

一九五五
年六月
增光

明晰的创作主导思想,确定了它在整个教学过程中的地位。创作的整个过程,体现了整个教学的目的和归属。

创作课是教书育人的原则精神和物质的双重体现,关系着总的培养目标和二为方向。培育艺术家的社会责任感,使之具有创作思维和能力,懂得创作规律的、高层次的、一专多能的、专业美术创作人才。因此,艺术创作课不仅仅是为展示艺术创作的过程或成果为目的,而且也是提高思想品德最生动、最有成效的课目。

毕业创作可以说是衡量学生思想素质、艺术水准、技艺操作能力、基础理论知识高低的重要依据。在创作的整个过程中,要严格遵循艺术创作的规律,既有严格的教学要求,又有明晰的阶段性,以体现我系中国人物画创作教学由浅入深、循序渐进、启发诱导、校内教学和社会实践教学并重的基本原则。同时,亦在有效地考察或矫正、反思专业课的传授形式和跨度的合理性。

1. 艺术实践和艺术(社会)考察

艺术实践、社会考察和艺术考察在概念上有所不同,在内容上也各有侧重,又相互依存和渗透。

因此在教学中,教师对这一阶段的各个环节十分重视。强调首先查阅文史资料、采访民俗风情、网罗文字和形象的资料,记录感受、认真小结,然后进行构思,并制作创作草图,同时,补充收集相关资料。从总体说,教学意在对生活重要意义的推崇,从题材的覆盖面和内容考察学生的生活广度和深度。从学生切入生活的角度,观察学生对生活物象的敏感程度以及能力与素养。

2. 课堂创作教学要求明确

作为创作教学,旨在使学生了解和把握中国人物画创作的本质过程和规律,要求创作表现要以所学为主,并给以有度的宽泛。

面对学生的创作热情,对创作观念的扩展以及与生俱来求变、求异、求新的心理,教师具有主导的积极意义。如何引导学生借鉴外域艺术观念,或对原有模式进行冲击、淡化、解构或重组,已成为导师面临的新课题,因此面临挑战。

3. 创作的规定性与宽容度

创作的规定性和适当的自由宽容度,也成为我系人物画创作教学的新规范。教学中师生相互磋商、探讨的局面,成为教学过程中新的关注点。

所谓规定性:正确认识美术创作的社会功能;坚持主旋律,提倡、允许题材风格的多样化;正确理解把握内容与形式的辩证关系;提倡现实主义的创作方法,同时允许有益的探索;重生活、画感受、正视生活与艺术创作的关系;熟悉运用创作的基本形式法则与基本技能;坚持对优秀传统文化的继承和借鉴。在要求学生必须把握创作的基本理论知识的同时,必须尊重、爱护学生艺术个性和创造能力的发挥。

“学院”本身就是一种规定性。作为学生,学院不主张以一个艺术家强烈个性化的追求或风格化的艺术形式作为课堂的命题。

4. 创作教学阶段性与渐进原则

创作教学一贯坚持教学的阶段性和循序渐进的原则,包括组画、连环画、风俗画、肖像画、主题性意笔创作、毕业创作与论文等方面。

坚持因材施教的同时,抓住重点问题。与之相应的是适当的宽容度,它以“规定性动作”为前提,体现在高年级的教学过程中。